中日乐律（调）三题

庄永平

摘　要：唐宋之际中国与日本，在乐律、乐调上至少有三个不同之处：一是中国十二律名与日本十二律名不仅律（调）名称上有很大不同，而且在实质性方面也有不少差异。二是中国乐调通过隋初郑译与苏祗婆琵琶音阶的对应，产生了八声音阶，作为那时乐调运用的基本音阶，对后世中国传统音乐产生了极大的影响；日本则仍保持郑、苏对应时“三声不同”的状况，作同主音方式对应，产生出日本所特有的律调与吕调两种运用形式。三是中国乐调以商调为主，日本以羽调为主，由于中、日在总体乐调高度上相差四度，所以在正、反调概念上产生出差异来，同时，也致使日本产生出对某些乐调的误判。

关键词：中、日十二律名；中国郑、苏对应；日本律调、吕调；商调、羽调交替
中图分类号：J612　　**文献标识码**：A　　**文章编号**：1001 - 9871（2021）01 - 0102 - 09
DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2021.01.010

一、中国十二律名与日本十二律名

中国十二律名的产生，据左丘明《国语·周语》（约成书于前 5 世纪）记载，公元前 522 年周代乐官伶州鸠回答周景王问律时，就已经提到了黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟这十二个律名，问题是日本十二律名的形成要比中国十二律名晚得多。日本十二律命名之时，中国大约已是进入了中、晚唐甚至宋时期。那时中国的雅乐早已衰微，代之而来的是俗乐到唐代也已形成了高潮。日本接触到的隋唐音乐主要不是中国历史上的雅乐，而是正在盛行着的俗乐，这个俗乐就是中国音乐历史上久负盛名的“燕乐”。因此，我们说日本雅乐并不等同于中国雅乐，实际上它是来自中国的俗乐。唐俗乐发展到顶峰时期有二十八个调名，这就是中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟调、般涉调、高般涉调；越角、大石角调、高大石角调、双角、小石角调、歇指角调、林钟角调；正宫调、高宫调、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫；越调、大石调、高大石调、

收稿日期：2020 - 10 - 23
作者简介：庄永平（1945 ~ ），男，上海艺术研究所研究员。

双调、小石调、歇指调、林钟商调。[①] 其中，涉及雅乐十二律名的有黄钟宫、黄钟调、中（仲）吕宫、中（仲）吕调、南吕宫、南吕调或加林钟商、林钟角，其中自然名为黄钟的宫、调是最为重要的乐调了。那么，日本十二律名的壹越、断金、平调、胜绝、下无、双调、凫钟、黄钟、鸾镜、般涉、神仙、上无，与中国雅乐律名相同的仅“黄钟”一名；与唐代俗乐律名相同的有黄钟、平调、双调、般涉4个；壹越与神仙只能各算半个，因为“壹越”里有个“越（调）”字，“神仙”里有个“仙（吕宫、调）”字。但是，关键在于日本雅乐所取的黄钟律是唐俗乐的黄钟调而不是黄钟宫，溯其源还必须从唐乐本身的发展谈起。由于到了唐代原来的黄钟宫似乎已经是失落了，据丘琼荪统计，在唐王溥（922年—982年）所撰《唐会要》（约961年成书）中记载，天宝十三载（754年）七月十日，太乐署供奉曲名及改诸乐名，黄钟宫不仅没有时号名，乐曲也只有《封山乐》一曲。笔者研究，这时黄钟宫另有一个相应的名称，那就是中国音乐史上成为疑案的“侧商调”，[②] 这些都是与原音阶调首的转移有关的。丘氏认为：“宫调音阶，以增四度为变徵，其声不和，故汉人不重宫调而重商调。所谓宫调者，多属下徵（雅乐当别论），故宫调可不计。”“其乐调以商调为主，有极少数用角调，羽调，然无宫调。”“自汉至唐，可称没有一代真正重用宫调的。名义上重宫调，实际殊不然，这是我国古代乐调史的大概情形。”“二十八调中根本没有一个宫调音阶的调，《唐会要》十四调二百二十二曲，根本没有一个宫调音阶的曲子。宋代虽似重宫调，实际上也只是一个基调而已，真正的正宫调曲，纵非绝无，亦属仅有。”[③] 其实，据《隋书》所载，隋炀帝曾把收集得来的一百零四曲交太常议修，其中商、羽曲最多各二十五曲，宫调曲仅五曲，[④] 其由此组成的音阶就是以商为首，这些均说明了那时的调首早已从宫音移到了商音上。另外，在日本《三五要录》谱[⑤]中，部分存有唐武则天敕撰的《乐书要录》一书，其中“琵琶旋宫法”相配的是以十一月黄钟均、六月林钟均、正月太簇均、八月南吕均、三月姑洗均、十月应钟均、五月蕤宾均、十二月大吕均、七月夷则均、二月夹钟均、九月无射均、四月仲吕均，然后回复到黄钟均排列的。不以黄钟均对正月，正如传统“地支”的“子丑寅卯”等十二时辰中，开首子时是对应十一时至一时，月份也是十一月至一月的，这就不难理解后来比“黄钟宫”高大二度的“正宫”名称，就是上移大二度对应正月而来，成为真正的黄钟宫。这样，产生了“正宫”名称以后，黄钟宫实际上就被移到了音阶尾部小七度音上去了，就如转为十一月至一月，就不那么重要故而似乎是消失了。杨荫浏认为：“民间应用了清商调，但同时并不完全放弃古代黄钟宫音阶中的大七度音，这就产生了清商音阶与上述的新音阶同时并用的情形。”[⑥] 这也说明了在既用小七度又用大七度音的情况下，造成了黄钟宫音的飘忽不定，人们几乎可以不必顾及它了。丘琼荪认为：“均调名的订定在天宝（742年—755

① 〔唐〕段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年，第62—63页。
② 庄永平：《“侧商调”研究—兼论〈敦煌乐谱〉二、三组乐曲调式》，载庄永平：《琵琶·古谱·戏曲音乐研究—庄永平音乐文集》，上海：上海音乐学院出版社，2011年，第378—387页。
③ 以上见丘琼荪遗著、隗芾辑补：《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989年，第39、99、161页。
④ 《隋书二·志·音乐下》，北京：中华书局，1957年，第373页。
⑤ 上海音乐学院中日交流中心藏有影印本。
⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年，第260页。

年）年间，其时所用的均也止有五均：太簇、中吕、林钟、南吕、黄钟。”同时认为：“疑正宫一名起于天宝之后。”“据说，（日本）开元、天宝时期尚用中国十二律，则日本律的产生时期将为中、晚唐，也许已到了宋代。林书（笔者注：即〔日〕林谦三《隋唐燕乐调研究》）170 页说‘中国十二律之智识，至迟由隋、唐代的中、日直接交通就该传到了日本，奈良朝时代（其盛期与盛唐代同时）的音乐恐怕是沿用着中国律名的。不知何时产出了今日所见的这样为日本所独有的律名。’”⑦ 这一时期正是日本大力派遣唐使来中国的高峰时期，与音乐相关的有吉备真备（695 年—775 年），他从中国带回了由唐武则天敕撰的《乐书要录》一书，这是中日音乐关系史上的一件大事。后来重要的人物有藤原贞敏（807 年—867 年），后人根据他所抄乐谱重抄的《三五要录》谱，对研究唐代音乐有着极大的参考价值。在日本十二律中有两律是最值得重视的：一是黄钟律，它的位置是唐俗乐的黄钟调而不是黄钟宫。正如上面所述，日本人已在唐俗乐音阶中几乎找不到黄钟宫了。宋王灼《碧鸡漫志》中说“黄钟即俗呼正宫，（康）昆仑岂能舍正宫外别制黄钟《凉州》乎？因玉宸殿奏琵琶，就易美名，此乐工夸大之常态，而《脞说》便谓翻入琵琶玉宸宫调，《新史》虽取其说，止云‘康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉宸殿，因号玉宸宫调，合诸乐，则用黄钟宫。’得之矣。”⑧ 日本人只知正宫而不知黄钟宫也就是这个原因。但是，对于黄钟调则是明摆着的，从解译的日本《五弦谱》来看，其中就有一首标明是《黄钟调》曲的并没有发生误判。二是壹越律，这一名称就比较奇特，所谓“壹”（即“一”的繁体）就是第一，“越”就是越调，以商音为调首（即“第一”）这是与唐俗乐音阶相一致的，问题是与越调同音位的是正宫而不是黄钟宫。宋人认为“黄钟即俗呼正宫”，这是采用的“为调式”制，正宫就是黄钟律位，是律名不变调名上移了大二度，这与隋初郑译与外来苏祇婆乐调对应采用实际音高上升大二度的“之调式”制不同（见下文），这就为日本雅乐“壹越调”名称的产生打下了伏笔，也是造成日本误判越调的根基。这样，正宫与越调是“同音（名）异（唱）名”的同主音关系：越调用商调音阶；正宫用宫调音阶，调首音高相同。日本十二律中则不分，把不同音阶的两调合一，用两字拼成一个律（调）名，实际越调移高了大二度，调式由商调式转为宫调式了。我们从解译《三五要录》谱⑨的“壹越调”来看，可以分为三种情况：一是卷第五的《壹越调曲［上］，沙陀调同音》，但音阶中用#sol 不用 sol 音；用#do 不用 do 音，#fa 音则保持不变，笔者命名为“重乐音阶”的运用，其实仍是正宫曲，所以它后面拖了一句“沙陀调同音（调）”，也就是犹如今天的 D 调曲，用的是固定调 C 调谱面加上两个升号，不用首调谱面那样。二是卷第六的《壹越调曲［下］，琵琶双调》，由于还是运用“重乐音阶”，实际上仍是低大二度调固定调 C 调谱面的正宫曲。但是，此类乐曲应该是越调曲，只是它没有还原那两个升号音，又成为正宫 D 调曲了。虽然那时没有还原记号，但通过琵琶上的二、三相交换，还是可以做到的，此类乐曲显然就是日本雅乐误判了的越调曲。三是卷第六的《沙陀调曲，琵琶双调》，这是首调 D 调谱面的、十足的正宫曲。说明日本雅

⑦ 以上见丘琼荪遗著、隗芾辑补《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年，第 253、274、305 页。
⑧ 〔宋〕王灼《碧鸡漫志》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959 年，第 130 页。
⑨ 庄永平《唐乐琵琶古谱考辨与校译》，上海：上海三联书店出版社，2020 年。

乐中对正宫的两种谱面形式还是能分清的，问题是对越调产生了误判，致使这三种情况的乐曲都成为正宫曲了。此外，对于日本十二律的产生，常常都是在管乐器笛上寻找原因，但笔者认为，笛虽然可以作为标准音高来给琵琶等弦乐器定音，然而一旦琵琶等弦乐器上定好音后，由于有相位的弦乐器都有固定音位，相反笛上因缺少转调所用的调号音，且音位的固定音高属性没有弦乐器上可靠，这样用笛来解释不确定的因素较多。因此，在琵琶音位上寻找原因可能更符合实际，故下面在琵琶上列表来加以解释：

表 1.

国别	中国	日本	中国	日本
弦序	中弦	中弦	子弦	子弦
空弦	黄调	黄钟	正、越	壹越
	[仙宫]	鸾镜	[高宫]	断金
一相	般涉	般涉	平调	平调
二相	[黄宫]	神仙	[高大]	胜绝
三相		上无		下无
四相	正、越	壹越	双调	双调

凫钟

从上表琵琶定弦看，一方面正如林谦三认为的琵琶定弦曾有过降低四度的变化："若非认为唐代有一个时期（武后与玄宗之间或玄宗末与中唐之间）琵琶定弦有重大改变，摆着笙、琵琶同谱，和弦管异调这么两个事实，就几乎不可能解明。"⑩关于这一点是颇为重要的。另一方面，在中、子弦相差四度，且不改变琵琶定弦的情况下，唐乐的黄钟调、般涉调、正宫、大食或平调、双调的5至6调都是可以运用的，只是正宫、大食音阶运用稍有欠缺（子弦有"变"音无"变徵"音），这些，就成为日本雅乐十二律生成的基础。特别是黄钟调与正宫是中、子弦的空弦音，这大概也是日本雅乐以黄钟调为黄钟律的重要原因。另外，正是由于日本雅乐把唐俗乐的越调与正宫两调合一，也引起了神仙律的位置有变。神仙律应该是对应唐乐仙吕宫位的，但现在转而替代了似乎消失了的黄钟宫位。故林谦三认为"表中的黄钟，虽在注里说是适当横笛之'六'（日本律，壹越 d），我在琵琶旋宫法里也以为是黄钟（日本律，神仙 c）才对，所以这里也一律作为神仙来解释。"⑪这就是日本雅乐律名的排列，在正宫与仙吕宫之间跳过了黄钟宫相连接，致使神仙律在唐乐般涉调之后，而仙吕宫在般涉调之前，相差了大二度。由此，我们大致可以发现日本十二律各律名称的由来。首先，据丘琼荪说"照琵琶原产地阿拉伯人对柱的称呼法，可知将四柱严格分给四指，各指专司一柱，不相逾越。据说，起先没有中指一柱，这是后来所加的。在调弦法中尚可约略见到一些痕迹，即凡中指一柱，尽是清声，惟黄钟调调弦法为一变徵声，然而此声不用。小指也多清声，无名指最空闲，几乎尽是闰律，六调五式中用到的只有二声而已，这些都是不成文的法则。"⑫那么，除了用黄钟、般涉、正［壹］/越、大食与平调、双调（正宫、越调同音位；平调、大食调同音位）是直接用了唐乐名称之外，"上无"与"下无"属于无名指最空闲按的两音，故而被赋予"无"的名称不无道理。"凫钟"的"凫"是指的野鸭，同"泭"字，意为在水上游。早在《周礼》中已有"凫氏钟"名，这里借以用之。在琵琶音位排列上，"凫钟"是处于子弦四相之外或中空弦之上，就如浮于水面上的野鸭那样，不在音阶排列

⑩ 〔日〕林谦三著《东亚乐器考》，钱稻孙译，北京：人民音乐出版社，1962年，第275页。

⑪ 同注⑩，第179页。

⑫ 丘琼荪遗著、隗芾辑补《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989年，第313页。

之中，冠名似乎也符合事实。“神仙”之名不仅与“仙吕宫（调）”有关，而且，更可能直接与天竺（今印度）音阶的第二音“神仙曲”（全名 risabha，略符 ri）有关。至于剩下的“鸾镜”“断金”“胜绝”三律是何用意就难猜测，其中“鸾镜”“断金”也在子、中弦的空弦与一相位之间的空位。其实，据载唐乐在天宝十三载（754 年）时也只有十四调，另十四调名称还未出现，故日本只有五调与唐乐相同，且是琵琶上的常用调，但后来日本人在学习琵琶及音阶对应的情况下，才命名了“上无”与“下无”两个不用的名称，以及出了界的“凫钟”名与“神仙”名。当然，上面的唐乐琵琶音位排列，显然是在定弦移低四度前的格局，这样，也说明了日本十二律的生成，可能大约就在林谦三所说的“武后与玄宗之间或玄宗末与中唐之间”的前后时间段内。

二、中国郑、苏对应与日本吕调、律调

日本雅乐是传自我国唐代的俗乐，这已是毫无疑问的了。问题是在接受中采取何种形式以及发生哪些变化，这是值得关注的。从已有的研究来看，日本在一开始接受外来乐调，包括唐乐、三韩乐、度罗乐、林邑乐、渤海乐等时，除了中国唐乐的影响之外，印度佛教音乐也通过百济传入日本。佛教的经典音乐（经文演唱）——声明，是兴起于印度，它传入中国后，便产生了汉语的声明，这两者都传到了日本。[13] 我们知道，外来乐调的传入，自隋初郑译与苏祇婆乐调的对应，基本上获得了中国本土化的进程。经笔者研究，这是在两把胡琵琶上，郑以唱名 do 的雅乐音阶，对应苏以唱名 sol 的俗乐音阶，致使出现了“三声不同”的现象：（郑）do、re、mi、#fa、sol、la、si/（苏）sol、la、♭si、do、re、mi、fa（带框音为不同者）。但郑只要将定弦调高（绞弦）大二度：（郑）re、mi、#fa、sol、la、si、do/（苏）sol、la、♭si、do、re、mi、fa，这样，就只有一声不同了。在琵琶上都有这两个相差半音的音位，郑顺便都保留下来就可以运用二者的音阶，这就是郑所创立的八声音阶。与其说创立实也有夸大之意，因为在琴上本来就明摆着的，你只要选择其中各一运用就是了。当然，上述郑、苏二者调首相差上五度或下四度，对后来总体乐调认识方面还是有所影响的（详见下文）。那么，朝廷中郑的做法是否就可以改变民间广泛存在的那种“三声不同”局面呢？看来也未必。因为当时中外音乐可以说是各显神通，尤其是外来音乐大行其道，朝廷的这种对应又不是作为诏书那样颁布的，只是宫廷中讨论对应的结果，对民间的影响似乎也是极其有限的。这只要看看日本在接受唐乐时，就没有按这种对应方式行事。日本方面仍然保持着那种“三声不同”的状态，也就是直接采用如今同主音转调对应方式。那日本为什么没有采用琵琶上用调弦方法来对应呢？很可能那时他们琵琶的普遍程度还远不如中国。那时中国西北地区的胡人，如岑参《凉州馆中与诸判官夜集》诗中描述“凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。”中国琵琶普及的程度又如《全唐诗》所说“琵琶多于饭甑（即饭钵头），措大（即失意的读书人）多于鲫鱼。”而更重要的原因就是上述的中、印两种“声明”都传到了日本，说明日本早也就受到天竺（今印度）音乐的影响。日本的具体对应据日本古代文献《胡琴教录》载：“我认为，吕的宫商等七音，都是正音，律则用着角、变徵、变宫三音并不正当其音，而

⑬ 星旭《日本音乐简史》，北京：人民音乐出版社，1986 年，第 10 页。

各用其旁音，由是可以判别吕与律的差异。”⑭ 这就是：（吕）do、re、mi、♯fa、sol、la、si//（律）do、re、♭mi、fa、sol、la、♭si（la、si、do、re、mi、♯fa、sol）。带框者的“三声不同”，不正类似今天的同主音大小调对应吗？如果同样以唐乐来论，日本律调就是圆括号内的唐雅乐音阶羽调式。但日本在这里并未出现三个旁音的具体名称，仍以“角、变徵、变宫”的旁音称之。其实，日本这三个旁音是有名称的，那就是“婴商”“婴角”“婴羽”。“婴”者比原音高半音，这样，就反过来“旁音”比下一律的正音“商、变、羽”高半音。而我国除了比“角”高半音的“变”（或称“清角”），以及后来才有名称比“羽”高半音的“闰”以外，没有比“商”高半音的名称。可见，日本三个“旁音”的出现，正是接受了“三声不同”的现实，作同主音不同音阶对应的结果。笔者认为，中、日两种对应方式，对各自乐调特点的形成是有明显影响的。我国自隋初郑译对应并创用八声音阶以来，传统音乐基本上就是走的这一条路。正如前辈丘琼荪《燕乐探微》中开宗明义说的“今日之乐，不论昆弋皮黄，管弦杂曲，其乐调无一不是隋唐燕乐调之遗，可断言也。”⑮ 尤其是传统音乐中的双重或三重调式性的运用，成为我国传统音乐最主要的特点，实际就是妙用八声音阶而来的。由于我国历史上一直是重用五声音阶的，因此这种调式性运用特点，实际就是自然而然发展而来的。而日本乐调由于采用了如今同主音对应的方式，则又是另一番景象了。日本传统音乐后来出现的带两个半音的五声音阶，就与中国传统五声音阶显著不同，这种被称为“都节音阶”或“阴音阶”的五声音阶，它的产生看来就是来自同主音对应方式，也是自然而然发展而来的。正由于此，目前对中、日乐调的研究产生了不同的看法，主要是因为上述对应中的立场不同所造成的。⑯ 因为站在唐乐立场上看日本的律调，它实际上就是雅乐音阶羽调式；站在日本立场上看律调就是宫调式，但是一种“角、变宫、变徵，三声一律下欤”的特殊宫调式，即今固定调谱面形式宫调式者。应该说在唐乐中是不可能这样来看待宫调式的，但从日本立场看又不认同唐雅乐音阶羽调式。因此，这种争论常常是没有多大必要的、也是无谓的，因为二者事实本身并没有发生实质性变化的缘故。

三、中国以商调为主与日本以羽调为主

接下来的问题是，唐乐以商调为主，日本以羽调为主，为什么会出现这种状况，其中必然有解释与研究的地方。日本以羽调为主在日本乐调名称上就已充分反映出来了，日本乐调中有“风香调”与“返风香调”；有“黄钟调”与“返黄钟调”。这个“返”即“反”的通假字，在日本琵琶用拨上就有“拨”与“返（反）拨”的称呼与用法，故在乐调上如“风香调”与“返风香调”就是正、反调之意。林谦三认为“风香调、黄钟调、清调是适应‘律’（羽、角调）曲的，返风香调及黄钟同调异名的返黄钟调是适应‘吕’（宫、商调）曲的，其用法散见于《三五要录》。”⑰ 这就很明显地是说“律”的羽调是正调“吕”的商调是反调，这显然是日本雅乐采用同主音对应的结果。于是，笔

⑭ 〔日〕林谦三著《东亚乐器考》，钱稻孙译，北京：人民音乐出版社，1962 年，第 182 页。
⑮ 丘琼荪遗著、隗芾辑补《燕乐探微·叙》，上海：上海古籍出版社，1989 年，第 1 页。
⑯ 庄永平《〔日〕传燕乐六调五式琵琶定弦法研究——兼与孙新财先生探讨》，《黄钟》，2002 年，第 4 期。
⑰ 同注⑭，第 274 页。

者通过对《三五要录》谱的解译就更清楚了。例如,有实为平调的“律歌”定弦E－B－e－a(la、mi、la、re),C调,落“コリ”(la音),如《催马乐上·律歌》的《高砂》《夏引》《东屋》《走井》《飞鸟井》《青柳》《伻势海》《庭生》《我门》《我门平》《大路》《大芿》《浅水桥》《刺栫》《鹰子》《逢路》《老鼠》,以及《黄钟调曲,琵琶风香调》定弦A－c－e－a(la、do、mi、la),C调,落“一乙⊥”(la音),如《喜春乐》《赤白桃李花》《长生乐》《西王乐》《应天乐》《清上乐》《感城乐》《安城乐》《圣明乐》《弄殿乐》《河南浦》《央宫乐》《赤白莲花乐》《海青乐》《散吟打球乐》等,这一类乐曲除了运用羽调式外,有的音阶中出现do与#do音并用,造成羽调与商调的交替,后者谱面上即以“特(殊)羽”调式呈现的。而琵琶返风香调定弦G－A－d－g(re、mi、la、re),F调,落“一乙⊥”(re音),有《催马乐下·吕歌·返风香调》的《安名尊》《樱人》《葦垣》《山城》《纪伻州》《葛城》《竹河》《此殿》《石河》《养作》《姝与我》《浅绿》《姝门》《鄜田》《大宫》《苌山》《眉止自女》《酒饮》《田中井户》《无力蜒》《难波海》《奥山》《我家》;以及《双调曲,琵琶返风香调》的《春庭乐》《柳花菀》;《水调曲,琵琶返风香调》的《泛龙舟》《拾翠乐》《重光乐》《平峦乐》,理应是雅乐音阶商调式,但日本雅乐中则误判为宫调式了。不过,名义上落“一乙⊥”唱名la音的风香调是正调;同样落“一乙⊥”唱名re音的是返风香调是反调,说明日本雅乐是以羽调式为正调的。再如,琵琶黄钟调定弦E－B－e－a(la、mi、la、re),G调,落“コリ”(la音),乐曲有《三台盐》《皇麞》《万岁乐》《庆云乐》《回忽》《泔州》《想夫恋》《五常乐》《裹头乐》《勇胜》《永隆乐》《倍胪》《春杨柳》《夜半乐》《扶南》《郎君子》《小娘子》《鸡德》,以及《性调曲,琵琶黄钟调》的《长命女儿》《千金女儿》《安弓子》《王昭君》,都是雅乐音阶羽调式。《大食调曲,琵琶返黄钟调》的定弦E－B－e－a(re、la、re、sol),D调,落“コリ”(re音),乐曲有《散手破阵乐》《倾杯乐》《贺王恩》《武昌乐》《太平乐》《合欢盐》《打球乐》《天人乐》《庶人三台》《仙游霞》《轮鼓裈脱》《长庆子》《感恩多》,以及《乞食调曲,琵琶返黄钟调》有《秦王破阵乐》《还城乐》《放鹰乐》《饮酒乐》《苏芳菲》《拨头》,都是雅乐音阶商调式,说明黄钟调的正、反(返)是以羽调式为正调的,且商调式未出现乐调的误判。这就是说,如同是音名d,羽调唱名低la,F调;商调唱名re,C调,这样,唱名相差四度,调性则相差五度。以今天我国传统调性关系来说,二者相差五度的调性就是正、反调关系。因此,日本雅乐以羽调为正调,商调为返(反)调是与之相合符的。

那么,对于唐乐来说,根据隋初郑、苏对应后“郑因习而弹之,始得七声之正。然其就此七调,又有五旦之名,旦作七调。”⑱此段话是极为重要的历史文献记载。首先,笔者认为,现于所加标点上是有所失误的,应该改为“始得七声之正,然其就此七调。”这样说明以上所述部分是指同宫系统七调运用,之后“又有五旦之名,旦作七调”是指异宫系统同主音调式运用。否则前面的“然其就此七调”与后面的“旦作七调”连接重叠成为一句,显然是不合适的,关于这一点是必须加以区分的。其次,我们通常所说的唐乐商调与羽调,从表面上看,应该就是指的同宫系统两调关系,因为其间并没有出现

⑱ 《隋书二·志·音乐下》,北京:中华书局,1957年,第346页。

类似日本返（反）调之类的表述。但是，如以宋郭茂倩（1041 年—1099 年）《乐府诗集》中所引的《乐苑》来看，所记已及中唐以后的人和事。诗集中就明确记述了不少乐曲调式，如《舞媚娘》羽调曲，《饮酒乐》商调曲，《堂堂》角调曲，等等。其中自然以羽调与商调曲为多，虽未指明二调是正、反调关系，但由于所记的早已过了隋初郑、苏对应的时期，而且，根据解译日本乐谱所载同名乐曲，它们大都就是羽、商调的同主音对应。甚至到了南宋王灼《碧鸡漫志》中记载的《伊州》曲用七种商调，[19]显然已超出了那时同主音对应范围。遗憾的是到目前为止，发现的唐代琵琶谱仅《敦煌乐谱》一种，其他多为日本乐谱如《五弦谱》《三五要录》琵琶谱以及《博雅笛谱》《仁智要录》筝谱等。《敦煌乐谱》中并未有调式方面的任何文字说明，只能靠解译乐曲本身调式来研究，但解译出来的宫调式并不符合各文献记载较为一致的商调式，这就成为了一大疑案，也是当今必须要解决的唐代乐调难题之一。《五弦谱》《三五要录》谱中都出现了文字记载乐曲的具体调式，但对有的调式则出现了误判。问题到底中、日二者调式运用是否是相反的呢？由于唐乐以商调为主，根据那时普遍已是“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首”[20]的现象，雅乐羽调就是清乐商调；雅乐商调就转为清乐徵调。以日本正、反调关系，清商（雅羽）—清徵（雅商）调性相差五度，音阶上只有一声（调号音）不同，故看作清乐的徵、商调式同主音对应是合适的，因为日本并不认同唐雅乐调式的。当然，日本商调中也只有大食调是相符合的，其他的商调都被误判了。那么，根据唐段安节《乐府杂录》（约成书于894 年）最后的“别乐识五音轮二十八调图”，是将“平声羽七调”放在首位，后面才是“上声角七调”“去声宫七调”“入声商七调”，也就是按平（羽）、上（角）、去（宫）、入（商）排列的。尤其是“入声商七调”的调名排列，就是雅羽（清商）调式，而日本的清商（雅羽）也正与之相同。唐的雅商就是清徵，故那时不用徵调就是被雅商掩盖了的，直到后世传统音乐主要运用徵调式，就还原徵调式且又最易运用调式交替者。这里可以举个实际的例子，《乐府杂录》中曾提到康昆仑“弹一曲新翻羽调《録（录）要》……（段善本）我亦弹此曲，兼移在《枫（风）香调》中。”[21]康弹的新翻羽调应该是指新翻成后的雅羽曲，而段所兼移的风香调在日本乐调中也为雅羽（清商）曲，那就显示出它们二者在调性高度上是不同的，否则就无所谓兼移了。从《三五要录》谱看康、段所奏乐曲，康的新翻羽调曲可看作是 D 雅羽般涉调曲，段的风香调可看作是 G 雅羽平调曲。但值得注意的是，这显然是以平调为主而非以般涉调为主，这样才构成正、反调（性）相差五度的关系。再以今天琵琶上相（品）位为例，如果日本子空弦定 a 音，第一相 b 音唱名羽（低 la）为正调—D 调，同音位唱名商（re）为反调—A 调。唐乐以第一品 e^1 音唱名羽（低 la）为正调—G 调，同音位唱名商（re）为（反）调—D 调，它们二者自身正、反调性都是相差五度的，即（日）正调 D 调与反调—A 调；（中）正调—G 调与反调—D 调，但它们二者之间调性则相差了四度。如果将中、日二者放在一起，以日本的羽（正）—商（反）/中国的商（正）—徵（反），前者商为反调，后者商为正调，

[19] 〔唐〕王灼《碧鸡漫志》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959 年，第 131 页。
[20] 《隋书二·志·音乐下》，北京：中华书局，1957 年，第 347 页。
[21] 〔唐〕段安节《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959 年，第 50 页。

二者确实是相反了，但分开来各自并没有这种相反的意思。正如上文讲到郑、苏对应后，二者调性相差上五度或下四度。丘琼荪曾引用林谦三《隋唐燕乐调研究》187 页云："日本所传唐乐曲……已经经过了千年的长久的岁月，自然不免有徐徐的变迁，现今所有的和唐代的自不能全同，然亦不能说全异。……把今所传的乐调来加以一撇时，其未失原义者反是很少的。羽调宁带有商调的性质，商调中转有羽调之性质者。"又该书 188 页云 "后世日本之俗乐调，说者以为是由所谓之通称的'律旋'所胚胎的。然而观其所谓'律旋'实不好说是真正的羽调，在理论上宁当视为商调。……然而乐曲中'婴商'几乎是没有用的，则律旋与其认为羽调，宁可认为商调或徵调。"㉒ 从上所引《乐府杂录》中以"平声羽七调"为首，调名排列唱名除了像黄钟调的羽调式外，特羽 la、si、#do、re、mi、#fa、sol = 清徵 sol、la、si、do、re、mi、fa = 雅商 re、mi、#fa、sol、la、si、do；"入声商七调"的调名排列就是清商 re、mi、fa、sol、la、si、do = 雅羽 la、si、do、re、mi、#fa、sol。按理说这种羽转商与商转羽是不可能互为兼顾的，因为"羽调宁带有商调的性质"是可以成立的，即雅羽—清商，但"商调中转有羽调之性质者"实际是转为清乐徵调而非羽调了。但从上《乐府杂录》的羽、商调名排列看正是相对应的，这大概就是林氏所言的意思。上述这种现象也出现在后世传统乐曲《（满）将军令》的调性变迁中。最早华秋苹《琵琶谱》此曲的旋律是从第一相 b 音位唱名低 la 开始的，但在后来李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，相同旋律被移到了第一品 e^1 音位上开始，实际调性移高了四度，D 调转为 G 调了。然而，当时琵琶上是以小工调 D 调为正调的，它的反调应该是 A 调。如果一定要说反调的话，那应该是反转其身以正宫调 G 调为正调，小工调 D 调为反调了。由于琵琶上不像戏曲中有明确的正、反调概念，以及当时以华秋苹《琵琶谱》为代表，在调性与定弦唱名之间，还存有名实不一的现象，故在那时也引起了调性认识上的一定障碍。㉓

总之，在琵琶音位上，正宫、大食、般涉是用同一调性 D 调的。日本是否将正宫误判，从《三五要录》谱解释来看，实际并没有被误判，只是它出现了首调与固定调两种谱面形式而言。因此，日本壹越律名实际误判的是越调而不是正宫。另外，黄钟调、越调理应用同一调性 C 调的，但越调却被误判了。这是因为黄钟调与越调的音阶唱名不同，一为首调唱名，一为固定调唱名。可能黄钟调是唐固有乐调，越调是外来乐调，唱名不同在当时被认为不是运用同一音阶的。而双调由于调式主音的技术性因素，定弦需作降低大二度调整，同时也因与越调相差四度关系而被误判了。水调（歇指调）或也可用正宫、大食、般涉同一定弦，只是同主音唱名调性运用不同而已，但也很可能受了双调误判的影响而被误判了。

（责任编辑：杜　莹）

㉒ 丘琼荪遗著、隗芾辑补《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年，第 150 页。
㉓ 庄永平《近现代传统琵琶谱的用调机制》，《交响》，2019 年，第 3 期。